

LA PAROLA DIRETTA DALLA *COMMEDIA* AL *DECAMERON*

Il lettore della *Commedia* si accorge presto della notevole presenza del dialogo nel poema dantesco e quindi di molteplici usi della parola diretta. Se si ricorda che nella prosa della *Vita nuova* la parola diretta è quasi inesistente, il salto è davvero rimarchevole. Per di più nel prosimetro c'è qualche rara voce femminile, ma la protagonista Beatrice neppure parla. Mentre ben sappiamo come sia ricorrente la sua parola alla fine del *Purgatorio* e ancor più nel *Paradiso*, fino all'apparizione di san Bernardo che la sostituisce come guida negli ultimi canti. E già la seconda parte del primo canto, introduttivo all'intero poema, è tutta occupata da un dialogo tra Dante personaggio e Virgilio; nel secondo canto si dipana un lunghissimo intervento di Virgilio in risposta ai dubbi di Dante che teme di non essere «degno» di un'esperienza così straordinaria. In questi due primi canti l'autore affida compiti molto importanti alla parola diretta, come la profezia del veltro nel primo, ma soprattutto nel secondo elabora una complessa raffinata costruzione inserendo altri brevi dialoghi riportati da Virgilio (ascoltiamo le prime parole di Beatrice, poi di Lucia e infine addirittura della Madonna). Superfluo precisare che non ci sono precedenti simili in altre opere nella nostra tradizione letteraria, né in quella più lontana e neppure in quella più vicina a Dante.

Nel corso del poema si dispiega una varia fenomenologia della voce umana, fin dall'inquietante entrata nell'*Inferno* del canto III:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle.

Questi primi dannati, i pusillanimi, meritano un tale disprezzo che non hanno neppure la possibilità di articolare parole. Mentre nel canto successivo, dopo un dialogo esplicativo tra maestro e allievo sul Limbo, scopriamo che gli abitanti del «nobile castello», esponenti del mondo pagano oppure non cristiani, possono parlare, tanto che una voce anonima saluta Virgilio che arriva con Dante: «Onorate l'altissimo poeta; / l'ombra sua

torna, ch'era dipartita». Eppure i loro dialoghi non sono riportati: «Cosí andammo infino a la lumera, / parlando cose che 'l tacere è bello, / sí com'era 'l parlar colà dov'era». Ci viene sí detto che «parlavan rado, con voci soavi», ma non sono riferiti neppure indirettamente i contenuti. Apprendiamo cosí fin dall'inizio che nel poema si parla e talora anche molto, ma svolgono anche una loro funzione il silenzio e la reticenza, che nell'esperienza umana del linguaggio interferiscono spesso durante lo svolgimento dei dialoghi (Dante autore decide di non porre in scena qui i dialoghi del Limbo, tuttavia nell'incontro con Stazio nel canto XXII del *Purgatorio*, veniamo a sapere da Virgilio che vi si parla anche di poesia).

In coerenza con la varia atmosfera infernale il dialogo potrà avvenire in forme e contenuti diversi, come accade nel primo straordinario incontro con un dannato, cioè con Francesca, nel canto V. Il primo dialogo realistico del poema, che si svolge sí in ambiente ultraterreno tra personaggi morti e dannati e uno soltanto vivo, ma che pure ha tutte le movenze di un dialogo che si potrebbe svolgere in una dimensione terrena, con tre attori parlanti e uno muto, ma anch'egli intensamente partecipe visto che alla fine piange. I piú importanti e celebri dialoghi infernali hanno denominatori comuni ma anche caratteristiche peculiari. In genere i due *viatores* sono, come è prevedibile, gli interroganti e parlano meno, talvolta intervenendo entrambi, talora invece lasciando il compito a uno solo. Nella programmata varietà dei temi e dei toni, il primo dialogo si distingue per la marcata differenza dei due interventi della protagonista, che nel primo sembra rifare il verso ai testi poetici dello Stilnovo e nel secondo, invece, mentre cerca di crearsi un alibi incolpando il romanzo amoroso che stava leggendo con Paolo, racconta piú concretamente la scena della seduzione: qui emerge per la prima volta la grande lezione del Dante infernale che privilegia non la rappresentazione della caduta del soggetto ma la ricostruzione del fatale percorso che lo porta all'incapacità di resistere alla tentazione. Segue e spicca la reazione fortemente emotiva di Dante pellegrino (già poeta dell'amore), dove si manifesta la seconda lezione dantesca per gli autori successivi: la necessità di stimolare il coinvolgimento del lettore (che potrà essere naturalmente di vario tipo, emotivo e intellettuale). La complessità di questo dialogo che appare all'inizio dell'*Inferno* segna la forte svolta letteraria impressa da Dante *auctor* con la concessione della parola diretta ai personaggi. È una parola molteplice perché questi sono personaggi dannati, quindi non sempre attendibili: Francesca si esprime con un linguaggio seducente, ma purtroppo non

veritiero, o meglio reticente. Insomma dopo le parole vere e positive dei primi due canti con Virgilio, poi vere e minacciose di Caronte nel III, dopo la scelta del silenzio per gli abitanti del Limbo nel IV, assistiamo a un dialogo realistico ma sostanzialmente allusivo e ambiguo. Già nel canto V Dante indica la possibilità che nelle narrazioni la parola possa essere falsa e soprattutto anche usata per minimizzare e depistare.

Diverso il caso del secondo quartetto della *Commedia*, cioè dell'incontro con gli eretici Farinata e Cavalcante nel canto X. Il dialogo si spezza, cioè non si svolge secondo una linea uniforme: la prima parte assume l'aspetto di un contraddittorio visto l'argomento politico che pone a confronto il protagonista con l'antico grande capo della fazione avversaria. Ma poiché l'autore vuole esplorare tutte le varie potenzialità del dialogo, inserisce improvvisamente la voce di un altro dannato, Cavalcante Cavalcanti, con cui si apre un altro orizzonte tematico, quello amicale e poetico, trattandosi del padre del celebre poeta Guido. Qui conta notare non la complessa problematica sottesa, quanto la tecnica costruttiva del dialogo quasi teatrale, con l'aggiunta di un personaggio che non partecipa inizialmente, ma appunto sposta l'argomento e per di più cade in un equivoco (dalle parole di Dante personaggio pensa erroneamente che suo figlio sia già morto). Insomma la notevole quantità di dialoghi e parole dirette presenti nell'*Inferno* fa pensare a una voluta aspirazione a catalogare la più ampia fenomenologia di questa superiore facoltà umana. I dannati sono morti ma parlano, evidentemente per volontà divina, quasi come i vivi, con la stessa tendenza umana talora a rifugiarsi nella reticenza, a travisare la verità, anche a mentire (ma naturalmente l'autore inserisce sempre gli elementi necessari perché il lettore pervenga alla verità).

Nella prima cantica si succedono dialoghi sempre abbastanza brevi ma segnati da questa dominante tendenza alla varietà, alla ricerca delle diverse potenziali risorse della parola diretta. Questa sperimentazione tecnica ottiene un'efficace presa sul lettore, tanto che sarà poi imitata dai novellieri successivi a cominciare da Boccaccio. Si pensi alla raffinata parola di Pier delle Vigna, già gran cancelliere e poeta, che esibisce i suoi raffinati giochi retorici nel XIII canto, contrapponendosi alle scarne ma aggressive e più volgari battute degli scialacquatori. Oppure si passi ai vari toni dell'intervento di Brunetto nel XV, che arriva a pronunciare gravi sentenze profetiche alternandole a più colloquiali espressioni visto il cordiale rapporto intrattenuto da maestro con il giovane Dante. In Malebolge i dialoghi in genere si accorciano e si riducono a un lessico basso

in parallelo alla viltà degli argomenti trattati. Eppure proprio in questo cerchio si incontrano due straordinarie eccezioni nei canti XXVI e XXVII. Nel primo si snoda il celebre monologo di Ulisse, mitico eroe dell'antichità, che, sollecitato da Virgilio, narra in stile alto la sua tragica avventura marina, nel secondo si scende di livello stilistico perché il protagonista, Guido da Montefeltro, appartiene alla contemporaneità e racconta una vicenda davvero poco eroica. Nella narrazione si possono quindi accostare un intervento lungo di una grande figura che espone senza interruzioni una vicenda secondo il suo personale punto di vista, ma anche un intervento altrettanto esteso introdotto da qualche scambio di battute, come appunto nel caso di Guido, il quale usa un linguaggio più colloquiale (persino con qualche voce dialettale), tanto da riportare all'interno del suo intervento anche brevi espressioni pronunciate da lui stesso e dal suo interlocutore, addirittura il famigerato papa Bonifacio VIII, dove si rievocano i fatti accaduti con una resa più vivacemente realistica della scena.

Il trionfo dell'ambiguità della parola dei dannati infernali raggiunge l'apice nel monologo del conte Ugolino nel canto XXXIII. Dopo la descrizione dell'orrore della scena, anticipata scaltramente sul finire del canto precedente, l'autore pone in primo piano il dannato che inizia il suo racconto all'insegna del binomio «parlare e lagrimar»: il che già si dimostra un indizio evidente dell'intenzione di suggestionare il lettore nel tentativo di ricavarne la pietà. Poi il personaggio insiste sulla crudeltà della pena senza minimamente alludere alla sua colpa di traditore. Infine chiude il discorso con il famoso verso «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno» lasciando in sospeso il lettore sull'effettivo significato di questa frase che suggella la terribile morte dei prigionieri nella torre. Certo resta il dato sicuro della crudeltà dei Pisani, giustamente oggetto della dura invettiva dell'autore nei versi immediatamente seguenti, ma insorgono molti dubbi sui patetici appelli lanciati da Ugolino, che giunge anche a invitare il lettore al pianto: «Ben se' crudel, se tu già non ti duoli / pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava / e se non piangi, di che pianger suoli?». Tuttavia il lettore dovrà sì condannare la crudeltà della pena, ma non potrà avere compassione di un dannato, sicuramente colpevole di tradimento. Nell'inferno dantesco il tragico non può essere interpretato come nella poetica di Aristotele (che per altro Dante non conosceva), nel senso che non può valere la famosa accoppiata di orrore e pietà che permette la catarsi secondo il filosofo greco. Per Dante l'orrore non può

eliminare la presa di distanza da parte del lettore che sa di trovarsi davanti all'anima di un dannato eterno; le efferatezze crescono nella progressiva discesa nell'abisso infernale, producendo sempre più un orrore mescolato al disgusto.

Si pensi alla sequenza del canto XXVIII dove sono minutamente descritte le ferite e le mutilazioni sanguinanti dei seminatori di discordie, come Maometto, Pier da Medicina, Curione, Mosca dei Lambertini e Bertram del Bornio. Si dispiega una galleria di quadri ovviamente non realistici; ma pure quasi tutti questi personaggi parlano esprimendosi con battute brevi e molto efficaci, con toni diversi, dialogando persino con Dante. Di fronte allo straordinario spettacolo dell'ultimo dannato che procede soltanto col tronco portando in mano il suo capo mozzato lo scrittore inserisce, come quando ci si avvicina a un passo particolarmente significativo, alcune terzine di preparazione che culminano in questi versi: «Di sé faceva a sé stesso lucerna, / ed eran due in uno e uno in due; / com'esser può, quei sa che sí governa». Il riferimento alla divinità certamente si giustifica con l'attribuire la tremenda punizione al giudice eterno, ma soprattutto consente di ricordare che questi personaggi parlano soltanto per una volontà superiore. In sostanza anche la parola diretta dei dannati, con tutte le sue ambiguità, è prevista dal piano divino secondo cui il protagonista viene messo di fronte alle multiformi passate esperienze delle anime per meglio approfondire e giudicare come funzionano in positivo e in negativo le loro parole. E anche la testa mozzata parla, spiegando succintamente, questa volta in termini veritieri, la ragione della sua pena, come sia stato soggetto alla decapitazione proprio per la regola del «contrappasso», avendo colpevolmente messo l'un contro l'altro il re Enrico II e il suo figlio primogenito Enrico («re giovane»). Insomma, la drammatizzazione dell'orrore si regge da un lato sulla descrizione di fenomeni terribili e sorprendenti, consentiti dalla dimensione ultraterrena infernale, ma anche con l'accompagnamento di discorsi che riportano alla concreta esperienza umana. E l'autore utilizza per questi discorsi uno stile vario e un lessico anche basso e talora volgare, l'unico che può convenire a taluni peccatori, e certo ben riconoscibile dal lettore. Dante autore, con queste scelte, riprende un linguaggio già in parte presente nella letteratura, ma lo riutilizza in un contesto altro e con un fine diverso, inaugurando così una tecnica narrativa ripresa dagli autori posteriori.

Anche nel *Purgatorio* la parola diretta e il dialogo continuano ad avere una presenza rilevante, ma con modalità necessariamente molto modificate dal momento che i personaggi sono salvi e certo non usano mai un linguaggio basso, bensì un parlato più corretto e familiare, che viene riprodotto spesso con l'aggiunta di descrizioni del loro atteggiamento umile e della loro gestualità contenuta. La consapevolezza di una sicura salvezza determina un comportamento sempre positivo e un'espressività ridotta. Anche nei racconti più drammatici come nel canto III con il lungo monologo di Manfredi o i tre diversi interventi dei protagonisti del canto V (Iacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro, Pia de' Tolomei), morti per violenza, non si raggiungono mai punte di linguaggio risentito o polemico, ma si rimane nell'ambito di un tono patetico come si conviene a personaggi che devono mantenersi piamente rassegnati. Ancora diversa è la modalità della parola diretta nel *Paradiso*, dove si susseguono anche vere e proprie orazioni d'argomento molto elevato, filosofico e teologico. Qualche volta nelle invettive e nelle profezie lo stile cambia e può anche sorprendentemente spuntare qualche frase più forte, ma si tratta di eccezioni. Insomma è la parola diretta nell'*Inferno* ad avere influenzato gli autori di novelle, a cominciare da Boccaccio. Proprio la ricca varietà delle situazioni drammatiche e dei dialoghi che si susseguono nella prima cantica diventano fonte di ispirazione e imitazione per gli scrittori successivi.

L'autore del *Decameron* elimina lo scenario preternaturale del poema, ma riusa e amplifica molte soluzioni inventate dall'autore della *Commedia*. Si deve ovviamente ricordare che il poema è stato scritto prioritariamente per giovare ai viventi e guidarli alla salvezza, mentre per le raccolte di novelle dal Trecento in poi il fine è diverso. Certo anche nel *Decameron* c'è una volontà di rappresentazione totale del mondo come nella *Commedia*, ma Boccaccio afferma espressamente nel *Proemio* che il fine dei suoi racconti è di portare aiuto agli afflitti e in particolare di consolare le donne. Insomma vengono rivalutate proprio quelle narrazioni per «diletto» che Dante aveva bollato negativamente all'inizio dell'*Inferno*, nel celebre episodio di Paolo e Francesca. Come si ricorderà la protagonista inizia il suo secondo intervento con l'endecasillabo rivelatore «Noi leggiavamo un giorno per diletto», che è confessione da intendere come condanna della letteratura nata allo scopo di dilettere il lettore (letteratura che in effetti cominciava a essere molto in voga allora). La parola diretta si incontra anche all'inizio del *Decameron*, nella *Cornice*, ma in primo luogo

ricopre una presenza estremamente più ridotta rispetto al racconto del narratore e soprattutto in linea con lo stile più alto di questa prima sezione dell'opera si dipana come un eloquio uniforme. Si deve inoltre rilevare come la prima a parlare, quando ormai si è quasi alla fine di questa parte, sia una donna, Pampinea, con il più ampio discorso della cornice, seguita da altre giovani e poi anche dall'unico breve intervento di un uomo, quel Dioneo che fin da principio dimostra le sue più vivaci caratteristiche e più autonome prese di posizione.

Nella prima novella, quella celeberrima di Ciappelletto, sono possibili non pochi collegamenti con l'*Inferno* dantesco, a cominciare dal fatto che la scena principale è imperniata su una confessione in punto di morte del protagonista. Come è noto, si tratta di una parodia perché la confessione è tutta falsa, volutamente recitata da Ciappelletto proprio a «un frate antico, di santa e buona vita e gran maestro in Iscrizione e molto venerabile uomo, nel quale tutti i cittadini grandissima e speciale divozione aveano».¹ Nella seconda parte della novella si sviluppa quindi un dialogo molto comico, in un crescendo straordinario di menzogne sapientemente costruite, sottolineate dagli interventi del narratore e dalle risate dei due ascoltatori nascosti, che, ospitando il personaggio, ben ne conoscono i moltissimi vizi. Si tratta quasi di una versione comica di uno dei tanti incontri di Dante durante la discesa infernale, visto che non raramente si scopre che i dannati non dicono tutta la verità, passando dalla reticenza alla menzogna nel vano tentativo di depistare l'interlocutore. Essenziale è infine la parte conclusiva della novella, quando si arriva addirittura ad accennare alla fama della santità conquistata dal defunto, che genera un'imprevedibile venerazione della folla, accresciuta soprattutto dalla leggenda dei miracoli a lui attribuiti. E qui il narratore dà la sua interpretazione: «Il quale negar non voglio esser possibile lui esser beato nella presenza di Dio, per ciò che, come che la sua vita fosse scellerata e malvagia, egli poté in su lo stremo aver si fatta contrizione, che per avventura Idio ebbe misericordia di lui e nel suo regno il ricevette». La possibilità di una salvezza all'ultimo momento, prima di spirare, sembra rimandare a personaggi del *Purgatorio* che si sono trovati in condizioni simili, come il già citato Manfredi di Svevia che campeggia nel canto III

¹ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 58 (da questa edizione sono tratte tutte le successive citazioni dell'opera).

della seconda cantica. Ma poi il narratore prosegue la sua sottilmente ironica riflessione, prima dubitando della salvezza di Ciappelletto, poi rallegrandosi per i miracoli concessi dalla divinità, che guarda non alla sua falsa confessione bensì «alla purità della fé» dei credenti.

Nella seconda giornata si segnalano due novelle dove un esteso discorso diretto si rivela ricco di mistificazioni. Si pensi alla quinta novella, quella di Andreuccio, in particolare al racconto della sua presunta sorella, che arriva dopo una lunga messa in scena teatrale molto calcolata e dettagliatamente descritta. Quando Andreuccio (e il lettore) potrebbero pensare a chissà quale erotico prosieguo dell'episodio, la giovane «ciciliana» svela all'inizio del discorso diretto la sua condizione di sorellastra del giovane, che ingenuamente le crede perché, come precisa il narratore, la vicenda era stata «così ordinatamente, così compostamente detta da co-stei». La parola può quindi nascondere inganni, soprattutto se viene recitata secondo modalità tanto persuasive, in uno scenario abilmente allestito. Altrettanta capacità oratoria nel raccontare una storia falsa si incontra nella novella di Alatiel, la settima della stessa giornata. Qui l'invenzione è ancora maggiore perché per la maggior parte della narrazione la protagonista rimane muta, visto che è la figlia del soldano di Babilonia e non intende la lingua dei cristiani che l'hanno catturata dopo un naufragio. Alatiel comunica invero con il corpo, che per la sua straordinaria bellezza seduce tutti i personaggi con cui viene in contatto, provocando tra i rivali scontri anche cruenti e perfino la guerra, in un stupefacente intreccio di peripezie avventurose ed erotiche. Ma tornata fortunatamente dal padre, grazie soprattutto all'incontro con Antigono, un anziano personaggio che aveva frequentato la sua corte, la protagonista inizia la lunga esposizione delle sue vicende, mescolando vero e falso, ma soprattutto concedendosi anche l'audacia di fare allusioni oscene che non sono ovviamente colte da nessun ascoltatore se non dal suo aiutante e salvatore Antigono. E questi, complice nell'opera di falsificazione, ribadisce la verità del racconto, soprattutto testimoniando l'onestà della fanciulla mantenutasi casta («pulcella») in mezzo a tanti pericoli, in un totale ribaltamento di quanto prima narrato.

Di fatto l'autore poteva anche non riportare il discorso diretto di Alatiel, ma evidentemente si propone di concedere a questo personaggio un'adeguata rivincita rispetto alla sua lunga riduzione al silenzio, sottomessa agli uomini che l'avevano concupita e posseduta non come per-

sona ma come oggetto di piacere. Il suo racconto comprende anche sottintesi erotici a dimostrazione dell'intelligenza della giovane, in grado non solo di dare una versione edulcorata delle proprie vicende ma pure di essere riuscita a trarre piacere dalle varie traversie passivamente subite. Il personaggio, in quanto dotato di capacità intellettuali, può restare in silenzio in circostanze sfavorevoli ma anche usare la parola alla fine con molta efficacia per ottenere il massimo risultato, senza porsi il problema della verità (e in questo la distanza da Dante è abissale). La verità infatti è stata riferita soltanto ad Antigono, quasi una controfigura del lettore, come erano stati i due mercanti che avevano ascoltato la falsa confessione di Ciappelletto. Anche se bisogna precisare che noi non sappiamo tutto perché l'opera non riporta in questo caso il discorso di Alatiel ad Antigono, ma soltanto la sua lacrimosa affermazione di voler palesare le sue disavventure «come a padre». Poi invece col padre vero simula e dissimula. Il lettore ha quindi la possibilità di porre a confronto quanto accaduto prima, cioè la sequenza variegata dei moltissimi rapporti sessuali avuti con diversi uomini («con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era») e la versione completamente travisata della giovane, provando un sicuro diletto comico, ma anche potendo così riflettere sulle potenziali ambiguità della parola diretta (compresa l'incertezza che deriva dall'alleanza non del tutto chiara tra la protagonista e il suo ultimo salvatore Antigono).

Il rapporto tra il silenzio e la parola viene esplorato ancor più nella terza giornata, che ha per tema: «chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse». Si comincia con il caso emblematico di Masetto di Lamporecchio che si finge sordomuto e si fa assumere come «ortolano» in un monastero. Nel dialogo tra le due monache che danno il via al girotondo degli amplessi sessuali si dice appunto che il giovane «è il miglior del mondo... perché egli pur volesse, egli nol potrebbe né saprebbe ridire». Masetto, non potendo parlare (perché creduto sordomuto), non può mai eventualmente svergognare le religiose. Soltanto la parola ha in effetti il potere eventualmente di smascherare i fatti reali e di rivelare la verità. Così il protagonista, quando a un certo punto confessa alla badessa la sua capacità di parlare, si pone in una posizione di forza, riuscendo in sostanza a ricattare l'intero monastero. Alle religiose non resta che fingere un miracolo dovuto alle loro preghiere, che permette al giovane di ritornare ufficialmente normale, per di più con un miglioramento della sua posizione economica e con la prosecuzione

di un regolato commercio carnale con le donne, ben felici di questa soluzione che accontenta tutti, anche se con il trionfo dell'inganno e della menzogna, tanto più grave visto che si tratta di una comunità religiosa.

Nella novella successiva il tacere si conferma strumento fondamentale per ottenere, in determinati casi, la realizzazione del proprio desiderio. Addirittura il protagonista, il palafreniere del re Agilulf che grazie al buio della notte riesce a giacere con la regina facendosi credere il re, non parla per tutta la narrazione (mentre alla fine Masetto riprende a parlare perché deve portare a compimento tutto il suo vantaggioso piano). Quando il re si presenta nella camera da letto, intuisce quanto è avvenuto ascoltando le parole sorprese dalla donna, che si stupisce pensando che il marito voglia ritornare alla carica così presto. Per di più la donna si lascia anche scappare un'osservazione piena di significati erotici, quando nel suo breve intervento accenna al fatto che non solo il rapporto è terminato da poco ma che «oltre l'usato modo di me avete preso piacere». Il re riflette e decide di nascondere la cosa: quindi prima mente alla donna spacciandosi come l'autore del primo rapporto, rivendicando così anche una maggiore potenza virile, e poi trova astutamente il mezzo per poter individuare l'autore dell'inganno. Passa nel camerone dove dormono i suoi sottoposti, auscultando i battiti del polso e del cuore di ciascuno perché ipotizza giustamente che il responsabile sia ancora tutto agitato per l'impresa compiuta. E infatti lo trova e, per non creare scandalo, gli taglia una ciocca di capelli per riconoscerlo il giorno dopo, ma il furbo palafreniere compie la stessa operazione sugli altri dormienti. Cosicché quando il re di mattina, radunati tutti, si accorge della contro-mossa, decide di non proseguire nella sua indagine, sempre secondo l'esigenza di evitare lo scandalo. Alla sua battuta finale: «Chi 'l fece nol faccia mai più, e andatevi con Dio», il narratore sottolinea la meraviglia di tutti che non riescono a capire il senso della frase, mentre soltanto il palafreniere è in grado di intendere l'avvertimento e quindi accettare ben volentieri tale accomodamento. Così in una breve narrazione, quasi priva della parola diretta, abbiamo la conferma del suo multiforme uso da parte dei parlanti, che possono tacere quando è utile (il palafreniere prima con la regina e poi con il re), mentire (il re con la regina) e alludere (il re con il palafreniere), risolvendosi così una situazione particolarmente delicata e con esiti positivi per tutti.

Piú interessante la vicenda di un altro tipo di donna silenziosa (ma diversa da Alatiel che alla fine può fare il suo ambiguo trionfante discorso). Si tratta della novella del Zima, la quinta, in cui il protagonista si innamora di una donna sposata, «bellissima e onesta molto». Il protagonista regala all'avaro marito un suo bel cavallo a patto che gli permetta di parlare con la moglie senza essere udito da altri. Il marito accetta, ma pensando di essere il piú furbo vieta alla donna di parlare. Così quando il Zima pronuncia la sua appassionata dichiarazione d'amore, con uno stile adeguatamente alto, utilizzando quasi espressioni stilnovistiche e suggerendo il tutto con qualche lacrima, la donna non può rispondere ma viene a sorpresa conquistata; quindi rispetta sí l'ordine di tacere (del resto il marito è nello stesso salone), ma pure si lascia andare a qualche eloquente sospiro. Allora l'autore crea qui una soluzione davvero originale e molto efficace: il Zima decide di parlare egli stesso come se fosse la donna ed elabora una risposta in termini convenientemente elevati e positivi. Questo singolare dialogo si conclude poi con lo stesso personaggio, che, avendo ripreso il suo vero ruolo maschile, per magnificare l'altezza del proprio amore ricorre ad amplificazioni sempre piú sublimi che comprendono il *topos* dell'ineffabile: «e se io pur potessi, come io desidero, favellare, niun termine è sí lungo che mi bastasse a pienamente potervi ringraziare come io vorrei e come a me di far si conviene; e per ciò nella vostra discreta considerazion si rimanga a conoscer quello che io disiderando fornir con parole non posso». Siamo davvero a uno dei vertici dell'opera boccacciana, dove il raffinato gioco di una sorprendente costruzione drammatica s'intreccia con scelte stilistiche complesse. Il lessico ricalca la poesia della tradizione moderna e la retorica sembra (ovviamente soltanto sembra), alzarsi anche a vette dantesche col *topos* dell'ineffabile. Si può capire come la donna rimanga turbata da tanta ingegnosità discorsiva e tentata di far davvero sue le parole che il Zima le ha attribuito nel suo finto discorso. Sembra quasi una ripresa ironica del famoso principio pronunciato da Francesca: «Amor ch'a nullo amato amar perdona»; né si dimentichi il tocco patetico visto che il Zima, per esser piú convincente, piange, esibendo una commozione fatalmente contagiosa (sempre nello stesso episodio della *Commedia* alla fine ci viene detto che Paolo piange). Inutile aggiungere che qui tutto finisce bene, anche se con un notevole abbassamento di tono visto che il soliloquio della donna non è certo all'altezza della seducente scena del Zima: «Che fo io? Perché perdo io la mia giovinezza?... sí è meglio fare e pentere

che starsi e pentersi». L'atmosfera signorile perseguita dallo Zima necessitava di un certo linguaggio, mentre la donna può rimanere in silenzio e insieme lanciare segnali sicuramente recepiti dal suo interlocutore, accettando infine l'invito a incontri sessuali con ragionamenti ben più concreti delle altisonanti espressioni riprese dalla lirica cortese.

Non mancano in questa giornata altre novelle dove la fenomenologia della parola diretta viene esaustivamente esplorata. Si pensi all'ottava dove un abate raggira l'ignorante villano Ferondo, arrivando persino a contraffare la voce per sembrare l'angelo Gabriele che lo risuscita dopo una finta morte procurata con un sonnifero. Così l'abate si può accoppiare con la moglie, ingravidarla pure e continuare imperterrito a giacere con lei. Ancora migliore appare la terza novella, dove una donna s'innamora di un «valoroso uomo e di mezza età» e per fargli arrivare la proposta sceglie scaltramente di confessarsi a un «solenne frate», che ha scoperto essere amico di tale concupito personaggio, raccontandogli in più confessioni una serie di presunte molestie sessuali subite. Quando il frate raccomanda all'amico di lasciar stare la donna, riceve smentite decise ma non credute, talmente la donna è stata persuasiva, avendo aggiunto al suo discorso anche lacrime (e pure cospicue elemosine, che aiutano indubbiamente il religioso ad agire). Il meccanismo della ripetizione narrativa con le confessioni sempre più fintamente drammatiche della donna e con i vani rimbrotti del frate all'incredulo accusato serve anche ad aggiungere di volta in volta qualche utile particolare. Insomma il «santo frate» diventa una specie di «Galeotto», cioè di mezzano che senza saperlo riporta sempre più informazioni permettendo finalmente al «valoroso uomo e di mezza età» di arrivare a capire i sottintesi risvolti di queste accuse e di accontentare felicemente la donna. Sfruttando dunque il sacramento della confessione la protagonista racconta una sequenza di menzogne per fingere una persecuzione amorosa da parte dell'uomo. Questi, che dapprima rimane sorpreso e sconcertato, decrypta infine il verso senso delle parole, che vanno intese al contrario di quanto a prima vista sembrano voler dire. La parola diretta può avere un doppio significato, come aveva già insegnato Dante a proposito di certi dannati del poema, il primo falso e il secondo vero da ricavare e interpretare sempre dal primo.

Il vertice delle manipolazioni possibili con la parola diretta è sicuramente rappresentato dall'eccezionale predica di frate Cipolla nella decima novella della sesta giornata. Questo originale figura di frate è subito presentato come un «ottimo parlatore», non colto, ma tale da far pensare «a

un gran rettorico», addirittura a Cicerone e Quintiliano. In effetti dà una grandissima dimostrazione delle sue qualità quando «due giovani astuti» gli combinano una grossa beffa, sostituendo la reliquia che il protagonista aveva promesso di mostrare al popolo di Certaldo. Invece della penna dell'angelo Gabriele frate Cipolla, ormai in chiesa con tutti i fedeli in ascolto, si accorge con sorpresa di avere nella piccola cassetta non la reliquia prevista e promessa ma un bel po' di carboni. Il frate prima bestemmia tra sé e poi è in grado di reagire prontamente: «Ma non per tanto, senza mutar colore, alzato il viso e le mani al cielo, disse sí che da tutti fu udito "O Dio, lodata sempre sia la tua potenza"». Quindi inizia la lunghissima orazione con una prima descrizione arrivando a dire: «e di quindi pervenni in terra di Menzogna, dove molti de' nostri frati e d'altre religioni trovai assai, li quali tutti il disagio andava per l'amor di Dio schifando, poco delle altrui fatiche curandosi dove la loro utilità vedessero seguitare, nulla altra moneta spendendo che senza conio per quei paesi». Qui spesso i commentatori, a cominciare da Branca, fanno riferimento al brano della celebre invettiva dantesca di *Paradiso* XXIX dove Beatrice si spinge a lanciare inaudite espressioni, come «porco Sant'Antonio» e di «moneta senza conio». Branca giustamente rileva che mentre Dante allude alle false indulgenze, Boccaccio più genericamente a parole vane.² Ma la frase va al di là dell'ingenuo uditorio perché avverte il lettore su quanto lo stesso frate Cipolla può pronunciare in seguito, cioè una sequenza incredibile di invenzioni menzognere con sottintesi osceni molto trasgressivi. Con la sua furbesca loquacità il protagonista riesce a far passare alla fine il cambio di cassetta come un intervento della provvidenza divina visto che, essendo vicini alla festa di san Lorenzo, è meglio avere a disposizione la reliquia dei carboni del martirio del santo piuttosto che la penna dell'angelo Gabriele. Curiosamente sono due oggetti con i quali si potrebbe anche scrivere, ma la penna è stata sottratta e i carboni servono soltanto per riempire di croci camicioni e farsetti (tanto più che essendo miracolosi – assicura frate Cipolla – non si consumano). I poveri contadini ignoranti e analfabeti di Certaldo vengono così marcati con un segno a loro adeguato, nel senso che è adeguato alla loro condizione subalterna. E per di più, conquistati dal falso eloquio, danno maggiori offerte del solito, cosicché alla fine frate Cipolla può raccogliere parecchio «conio».

² *Ibi*: 769, n. 7.

E tutto questo grazie alla sua falsa ma convincente oratoria. Si noti che nell'intera novella nessuno parla, né gli amici beffatori, né il goffo servo Guccio Imbratta, pur rappresentato nel quadro grottesco quando cerca di sedurre la bruttissima fante Nuta. Domina incontrastata la parola diretta del frate, cui prima sono attribuiti pochi interventi, necessari per l'avvio della narrazione, e poi l'amplessissima predica con cui si celebra il suo trionfo. Nel finale di questa novella non v'è neppure la riflessione dell'autore come nella prima a proposito della sorte di Ciappelletto e sui miracoli a lui attribuiti. Il lettore potrà dilettersi molto, ridendo come si dice dei due beffatori che vengono così descritti: «avevan tanto riso, che eran creduti smascellare». Qui si misura la differenza netta tra Dante e Boccaccio, tra la dura indignata polemica contro i frati condotta con espressioni anche volgari messe in bocca addirittura alla santa Beatrice in uno dei suoi ultimi interventi nel *Paradiso* e la rappresentazione satirica fortemente espressiva di un frate per niente religioso. Indubbiamente nella novella si avverte anche la ridanciana critica contro le reliquie, ma pure l'obiettivo dell'autore è più ambizioso perché non punta come Dante a servirsi della parola per portare i viventi alla salvezza. Boccaccio segue soprattutto la lezione dell'autore della *Commedia* che aveva dimostrato come nei discorsi dei dannati dell'*Inferno* la parola possa essere pericolosa, fonte di travisamento e strumentalizzazione. Lo scrittore delle novelle parte da questa scoperta per concretamente porla in scena nel molteplice e multiforme mondo terreno. Il potere della parola può essere esercitato da un personaggio scaltro e deciso (indipendentemente dal suo grado sociale), mentre all'autore della narrazione resta il potere di esaltare e insieme demistificare queste operazioni. Nasce così una nuova letteratura, non più apodittica e didascalica, come si avverte progressivamente nella *Commedia*, ma da un lato dominata dal proposito di voler donare diletto e dall'altro con l'aspirazione a rappresentare verità più sfaccettate e inquietanti. Proprio per questo la cornice del *Decameron* dovrà ingabbiare le cento novelle, proponendo a una società in crisi momentanea per la peste, un modello di vita e uno stile più classicamente rassicuranti. Ma il successo delle cento novelle testimonia come l'autore abbia saputo riusare alcune invenzioni dantesche e adeguarle a un genere diverso, meno alto ma rivolto a un pubblico più vasto, fondando un archetipo letterario

destinato a durare e a esercitare una felice egemonia nei secoli successivi in Italia e in Europa.³

Francesco Spera
(Università degli Studi di Milano)

³ In questa analisi ho ripreso una linea di ricerca già proposta nel volume di saggi danteschi Spera 2010. Per quanto riguarda Boccaccio ho tenuto conto di Bárberi Squarotti 1983; Bragantini 2005; Azzetta–Mazzucchi 2014; Veglia 2014; Menetti 2015.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.

Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

LETTERATURA SECONDARIA

Azzetta–Mazzucchi 2014 = Luca Azzetta, Carlo Mazzucchi (a c. di), *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, Roma, Salerno editrice, 2014.

Bárberi Squarotti 1983 = Giorgio Bárberi Squarotti, *Il potere della parola: studi sul «Decameron»*, Napoli, Federico & Ardia, 1983.

Bragantini 2005 = Renzo Bragantini, *Appunti sulla dimensione dell'ascolto nel «Decameron»*, in Annalisa Cipollone, Carlo Caruso (a c. di), *Petrarca e Boccaccio. Modelli letterari fra Medioevo e Umanesimo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005: 91-102.

Menetti 2015 = Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.

Spera 2010 = Francesco Spera, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2010.

Veglia 2014 = Marco Veglia, *La strada più impervia. Boccaccio fra Dante e Petrarca*, Roma · Padova, Antenore, 2014.